Escola de Música do Conservatório Nacional

Análise e Técnicas de Composição (1.º ano)

Prova final do 3.º período (Prova Global)

1 Complete o trecho em anexo designado por [A] (ver na página 6 e ss.) escrito a três vozes, utilizando uma *técnica de paráfrase*[1].

2 Tendo por base a partitura em anexo designada por [B] (ver na página 8 e ss.), responda a cada uma das seguintes questões:

1. Realize uma análise formal desta obra, referindo-se às secções em que esta pode ser dividida. Apresente a sua análise sob a forma de uma listagem em que, para cada secção encontrada, indica os compassos de início e fim, o tipo da textura utilizada, o texto tratado, bem como a final da cadência realizada.
2. Tendo por base a taxonomia proposta no texto de apoio intitulado *Música Vocal no Século XVI*, como classifica a secção que vai da *anacrusis* do compasso vinte e oito ao compasso trinta e nove? Lembre-se que, segundo o mesmo, uma secção polifónica de caráter imitativo pode assumir a forma de *secção dupla*, de *contraponto duplo*, e de *secção composta*.
3. Olhando para o tipo de notação utilizado, indique a figura que nesta transcrição corresponde à noção de *unidade básica de pulsação* referida neste mesmo texto.
4. Identifique o compositor provável desta obra.

3 Para cada uma das seguintes questões, indique a resposta correcta entre as quatro alternativas de resposta apresentadas, tendo por base a matéria estudada nas aulas.

1. Na escrita polifónica do século XVI, a harmonia emprega exclusivamente:
   (a) Acordes perfeitos maiores e menores no estado fundamental e na 1.ª inversão.
   (b) Acordes diminutos, perfeitos maiores e menores exclusivamente na 2.ª inversão.
   (c) Acordes perfeitos maiores e menores no estado fundamental e na 1.ª inversão, assim como o acorde diminuto exclusivamente na 1.ª inversão.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.
2. São permitidas as seguintes sucessões de intervalos harmónicos num mesmo par de vozes:

[1]Não se esqueça ainda de completar o texto em falta.

(a) De quatro sextas consecutivas.
(b) De duas oitavas consecutivas.
(c) De duas quintas consecutivas quando produzidas por movimento contrário.
(d) Nenhuma das respostas anteriores.

3. Uma das limitações a observar na escrita contrapontística do século XVI está relacionada com os diversos tipos de restrições existentes na realização de linhas melódicas. Assim, indique qual dos seguintes fragmentos melódicos não está corretamente elaborado:

   (a) Um fragmento melódico constituído pela sucessão ascendente dos intervalos de segunda menor e de terceira maior, realizando entre os seus extremos o intervalo de quarta perfeita.
   (b) Um fragmento melódico constituído pela sucessão ascendente dos intervalos melódicos de terceira menor e de segunda maior, realizando entre os seus extremos o intervalo de quarta perfeita.
   (c) Um fragmento melódico constituído pela sucessão descendente dos intervalos de segunda maior e de quarta perfeita, realizando entre os seus extremos o intervalo de quinta perfeita.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

4. As restrições existentes em Palestrina (ca. 1525/6 - †1594), na realização de linhas melódicas, limitam os intervalos que podem ser utilizados. Desta forma, indique qual das seguintes alíneas contém exclusivamente intervalos melódicos permitidos:

   (a) Segunda menor e maior; terceira menor e maior; quarta perfeita; quinta perfeita; sexta maior; e oitava perfeita.
   (b) Segunda menor e maior; terceira menor e maior; quarta aumentada; quinta perfeita; sexta maior; e oitava perfeita.
   (c) Segunda menor e maior; terceira menor e maior; quarta perfeita; quinta diminuta; sexta maior; e oitava perfeita.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

5. Qual das seguintes afirmações é verdadeira:

   (a) Todos os intervalos melódicos maiores do que a terceira maior devem por regra ser compensados.
   (b) A tessitura utilizada em cada uma das vozes não poderá, em circunstância alguma, ultrapassar o intervalo de oitava perfeita.
   (c) Numa mesma linha melódica são permitidas repetições sucessivas do mesmo desenho melódico em graus sucessivos da escala.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

6. Tradicionalmente o contraponto se divide em cinco espécies. Desta forma, indique qual das seguintes afirmações não corresponde à verdade:

   (a) A segunda espécie, a duas vozes, é genericamente constituída por duas mínimas por cada semibreve do cantus firmus, numa relação base de dois contra um.
   (b) O primeiro compasso, numa segunda espécie, deverá começar por uma pausa de mínima, terminando no último compasso com uma semibreve.
   (c) A mínima do primeiro compasso, numa segunda espécie, deverá subentender um acorde na primeira inversão.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

7. Normalmente, inicia-se o estudo do contraponto pela primeira espécie a duas vozes. Indique, pois, qual das seguintes afirmações é falsa:

(a) A primeira espécie é constituída por um cantus firmus e por uma outra parte escrita em valores de igual duração.

(b) Nesta espécie a duas vozes, o primeiro compasso deverá começar por um uníssono, quinta ou oitava, subentendendo o acorde da final do modo no estado fundamental.

(c) Não se pode repetir consecutivamente uma mesma nota a não ser em oitavas diferentes.

(d) Nenhuma das respostas anteriores.

8. Na segunda e terceira espécies a duas vozes, há que tomar certas precauções quando o cantus firmus se encontra na voz superior. Assim sendo, indique qual das seguintes afirmações é falsa:

(a) Numa segunda espécie, a sucessão de intervalos harmónicos de terceira e sexta, num mesmo compasso, subentende um acorde na segunda inversão.

(b) Por regra, não é possível definir, neste caso, mais do que um acorde por compasso.

(c) Numa terceira espécie é também necessário ter alguns cuidados para evitar que se possa subentender um acorde na segunda inversão quando o cantus firmus se encontra na voz superior.

(d) Nenhuma das respostas anteriores.

9. Indique qual dos seguintes procedimentos é incorreto face às normas técnicas estudadas para a quarta espécie:

(a) Pode-se utilizar uma nota de passagem, sob a forma de duas mínimas ligadas, quando sobre o tempo forte de um compasso e o tempo fraco do compasso seguinte recaem consonâncias formando melodicamente entre si o intervalo de terceira.

(b) É permitido o uso de um ornato superior ou inferior, sob a forma de duas mínimas ligadas, quando sobre o tempo forte de um compasso e o tempo fraco do compasso seguinte recaem consonâncias formando melodicamente entre si o intervalo de uníssono.

(c) Sobre o tempo forte de um compasso pode recair uma consonância ou uma dissonância, podendo a primeira ser seguida de uma outra consonância ou de uma figura ornamental permitida, e a segunda resolvida sob a forma de um retardo.

(d) Nenhuma das respostas anteriores.

10. A quinta espécie consiste na simbiose das quatro espécies anteriores. Desta forma, diga qual das seguintes afirmações é falsa:

(a) Por regra, não se deve usar o mesmo ritmo por mais do que dois compassos consecutivos como forma de se obter uma diversidade rítmica na linha melódica.

(b) Entre o tempo forte e o tempo fraco de um compasso pode-se mudar de uma terceira espécie para uma segunda espécie.

(c) Existem diversas variantes ornamentais na resolução de um retardo na quarta espécie, sendo contudo obrigatória a resolução deste por grau conjunto descendente sobre o tempo fraco seguinte ao da sua realização.

(d) Nenhuma das respostas anteriores.

11. Atualmente, nas edições de Canto Gregoriano do Vaticano, são utilizadas algumas especificidades paleográficas distintas da tradição da música ocidental europeia dos séculos XIX e XX. Assim, refira qual das seguintes afirmações expressa uma ou mais dessas mesmas especificidades:

(a) Utiliza-se uma pauta de quatro linhas na qual se escrevem neumas tais como o punctum, o podatus, a clivis, entre outros.

(b) Nas claves utilizadas inclui-se a clave do sol na primeira e segunda linhas da pauta.

(c) É normal utilizarem-se armações de clave com dois ou mais bemóis.
(d) Nenhuma das respostas anteriores.

12. O canto gregoriano enquadra-se num sistema modal de quatro modos subdivididos cada um deles em duas extensões distintas, i.e., a extensão autêntica e a extensão plagal. Qual é, pois, a distinção entre estas duas extensões:

    (a) A diferença entre as extensões autêntica e plagal consiste numa diferença da tessitura teórica usada pelo modo. Desta forma, e apesar de terem a mesma final, a tessitura teórica do protus autêntico em Ré é de Ré à oitava deste, enquanto que a tessitura teórica de um protus plagal em Ré vai de Lá, quarta abaixo da final, a Lá, quinta acima da final deste.
    (b) A diferença entre as extensões autêntica e plagal consiste numa diferença da tessitura teórica usada pelo modo. Desta forma, e apesar de terem a mesma final, a tessitura teórica do protus plagal em Ré é de Ré à oitava deste, enquanto que a tessitura teórica de um protus autêntico em Ré vai de Lá, quarta abaixo da final, a Lá, quinta acima da final deste.
    (c) A diferença entre as extensões autêntica e plagal consiste numa diferença da tessitura teórica usada pelo modo. Desta forma, e apesar de terem a mesma final, a tessitura teórica do protus autêntico em Ré é de Ré à sétima deste, enquanto que a tessitura teórica de um protus plagal em Ré vai de Si, terceira abaixo da final, a Lá, quinta acima da final deste.
    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

13. No motete *Garrit Gallus / In nova fert / Neuma*, Philippe de Vitry (1291 - †1361) usa uma técnica específica para a construção do tenor designada de isorritmia. Defina, pois, o procedimento técnico em que esta técnica consiste:

    (a) Esta técnica consiste em utilizar uma melodia, i.e. talea, frequentemente retirada de um canto gregoriano, à qual vai ser aplicado um ritmo que inclui normalmente pausas, i.e. color, repetindo-se cada um deles sempre que estes chegam ao seu fim.
    (b) Esta técnica consiste em utilizar uma melodia, i.e. color, frequentemente retirada de um canto gregoriano, à qual vai ser aplicado um ritmo que inclui normalmente pausas, i.e. talea, repetindo cada um deles sempre que estes chegam ao seu fim.
    (c) Esta técnica consiste em utilizar uma melodia, i.e. color, normalmente retirada de um canto gregoriano, à qual vai ser aplicado um ritmo que nunca inclui pausas, i.e. talea, repetindo cada um deles sempre que estes chegam ao seu fim.
    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

14. A *musica ficta* consiste na alteração cromática, nem sempre escrita mas executada, efetuada em toda a música polifónica desde a Idade Média até à Renascença. Esta pode ser descrita pelo uso, na nossa atual notação musical, de bemóis e sustenidos. Desta forma, indique qual das seguintes afirmações é verdadeira:

    (a) Os bemóis são usados na alteração das notas Si e Mi com o objetivo de criar o intervalo harmónico ou melódico de quinta diminuta.
    (b) Os sustenidos são aplicados exclusivamente na alteração das notas Dó, Fá e Sol, nomeadamente para a realização de sensíveis nas cadências.
    (c) Os bemóis são utilizados exclusivamente em função de contextos melódicos e os sustenidos exclusivamente em função de contextos harmónicos.
    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

15. As primeiras músicas polifónicas conhecidas, com duas ou mais linhas melódicas tecidas conjuntamente, datam do século IX. Por esta época, os compositores iniciaram um conjunto de experiências, introduzindo uma ou mais linhas melódicas sobre o canto gregoriano como forma de acrescentar uma maior beleza e refinamento. Este estilo musical ficou conhecido:

(a) Por *Motet*.

(b) Por *Clausula*.

(c) Por *Organum*.

(d) (d)Nenhuma das respostas anteriores.

[A]

Be - ne - di - ctus qui ve - - - - nit, qui

Be - - ne -

. [***] . . . . nit, Be - .

7

ve - nit, Be - - ne - di - ctus qui

di - ctus qui [***] nit,_ Be - - ne - -

ne - di - ctus . qui ve - . - nit, Be . - - - ne - di - .

12

ve - - - - - - nit in no - mi-ne Do -

di - ctus qui [***] nit in no - mi-

ctus qui___ . ve - nit, qui . ve - - . - - . nit, .

17

- - - - - mi - ni, in no - mi - ne Do - -

ne Do - - - - mi - ni, in no - mi-ne Do -

. . in no - mi - ne Do - - .

21

- - mi - ni, in

- - mi - ni, Do - - mi - ni,

- - - . - - - . - - . - mi-ni, .

25

no - mi-ne, in no - mi-ne Do - - - - mi - ni.

in no - mi-ne Do - - - - mi - ni.

[***] . . . . .

[B]

[1]

CANTUS.
O ma - gnum my-ste-ri - um, et ad-mi-ra - bi-

ALTUS.
O ma - gnum my - ste-ri-um,

TENOR.

BASSUS.

[6]

- le sa-cramen - - - - - - - - tum, O ma - gnum

et ad-mi - ra - bi-le sa - cramen - - - - tum, O ma - gnum

O ma - gnum my -ste-ri-um,

O ma - gnum

[12]

my - - - ste - - ri-um, et ad-mi-ra-bi-le, et ad-mi-ra-bi-

my-ste - - ri-um, et ad-mi-ra-bi-le sa-cramen - tum,et ad-mi-ra-bi-

et ad-mi-ra-bi-le sa-cramen - - - - - - - - tum,et ad-mi-ra-bi-

my-ste-ri-um, et ad-mi-ra-bi-le sa-cra - men - tum,et ad-mi-ra-bi-

[18]

- le sa-cramen - tum, ut a-ni-ma-li-a vi - de-rentDo-mi-

- le sa-cra-men - tum, ut a - ni-ma-li-a vi - de-rentDo-mi-

- le sa-cra - men - tum,ut a - nima-li - a, ut a - ni-ma-li-a vi - de-rentDo-mi-

- le sa-cra - men - tum,ut a - nima-li - a vi - de-rentDo-mi-

[24]

- num na - tum,vi-de-rent Do-minum na - - - - tum,

- num na - tum,vi-de-rentDo-minum na - - - - - tum, ja-cen - - - - tem,

- num na - tum,vi-de-rentDo-minum na - tum, ja-cen - tem in præ -

- num na - tum, ja-cen - tem in prae - se -

[30]

ja-cen - tem in prae - se - - pi - o, ja-cen -

ja-cen - tem in prae - se - - - pi - o, ja - cen - tem in

- se - - - - - pi - o, ja - cen - tem in prae-se - - - - pi-

- - - pi - o, ja-cen - tem in prae - se - - - - - pi -

[36]

- tem in prae - se - - - - - - - pi - o. O be - a - ta

prae - - - - se - - - - - - - pi - o. O be - a - ta

- o, in prae - se - - - - - - - pi - o. O be - a - ta

- o, in prae - - - se - - - - - pi - o. O be - a - ta

[42]

Vir - - - - - - go, cu-jus vi - sce-ra me - - - - ru-e -

Vir - - - - - go, cu - jus vi - sce-ra me - - - - ru- e -

Vir - - - - - - go, cu-jus vi - sce-ra me - - - ru - e - - -

Vir - - - - - - go, cu-jus vi - sce-ra me - - ru - e - - -

[48]

- runt por-ta-re Do - - - - - mi-num Je - sum Chri - - - -

- runt por-ta-re Do - - - - - mi-num Je - - - - - sum Chri -

- runt por-ta-re Do - mi - - num Je - sum Chri -

- runt Je - - - sum Chri - -

[53]

- - - stum. Al - le - lu - ja, Al- - le - lu - ja, Al - le - lu-

- - - stum. Al - le - lu - ja, Al - - le - lu - ja, Al - le - lu-

- - - stum. Al - le - lu - ja, Al - le - lu - - ja, Al - le - lu-

- - - stum. Al - le - lu-

[59]

- ja, Al - - le - lu - ja, Al - le - - - lu - - -

- ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja, Al - le - lu -

- ja, Al - - le - lu - ja, Al-le - lu - ja, Al - le - lu -

- ja, Al - le - lu - ja, Al-le - lu - ja, Al - le - lu -

[65]

– ja, Al – le – lu – – ja, Al – le – – lu – –

– ja, Al – – le – lu – ja, Al – le – – lu – – – – – –

– ja, Al – le – lu – – ja, Al–le – – lu – – – – – – – –

– ja, Al – le – lu – – ja, Al–le – – – – – – – – – – – lu – –

[70]

– – – – – – – ja.

– ja, Al – le – – – lu – – – – – – – – ja.

– – – ja, Al – le – – lu – – – – – – – – – – – ja.

– – – – – – ja, Al – le – – – – lu – – – ja.